

IWONA MIKOŁAJCZYK
(POLITECHNIKA KOSZALIŃSKA)

ESTETYCZNE ASPEKTY
PRZESTRZENI FORMISTYCZNEJ:
WITKACY – CHWISTEK – CZYŻEWSKI

ABSTRAKCJA A METANARRACJA

STRESZCZENIE

Artykuł Iwony Mikołajczyk *Estetyczne aspekty przestrzeni formistycznej: Czyżewski – Chwistek – Witkacy* ujmuje formizm polski w aspekcie związków z metanarracją i abstrakcją. Analiza formy dzieł trzech twórców dowodzi, iż w dialektyce rozwoju kierunku artyści albo wychodzili od przedmiotu, albo go aproksymowali (oddawali w dużym przybliżeniu). Jako znak plastyczny był on dla nich pretekstem do prowadzenia gry metaestetycznej z konwencją artystyczną. Z drugiej strony synteza i autonomia przedmiotu kierują formizm ku abstrakcji. To zawieszenie między metajęzykiem a abstrakcją (obecne też w futuryzmie i kubizmie) powodowane było obawą przed zbyt gwałtownym zerwaniem z tradycją i przekroczeniem przez sztukę granicę zrozumiałości. Albo stanowiło znak rozwoju artystycznego samego artysty.

SŁOWA KLUCZOWE

formizm polski, przestrzeń artystyczna, estetyka, gra metaestetyczna, metajęzyk, konwencja artystyczna, abstrakcja, kubizm, futuryzm

INFORMACJE O AUTORCE

Iwona Mikołajczyk
Instytut Wzornictwa, Politechnika Koszalińska
e-mail: iwona-mikolajczyk@o2.pl

Sztukę formistyczną, otwierającą polski rozdział awangardy, można ujmować wielopłaszczyznowo, na przykład w opozycji wobec scho- dzących ze sceny prądów modernistycznych, w zestawieniu z projek- tami artystycznymi równolegle rozwijającego się kubizmu lub futury- zmu czy w aspekcie wpływu formistów na kształtowanie się rodzimej nowoczesnej świadomości plastycznej. Można też spojrzeć na nią z punktu widzenia dwóch pozornie znoszących się opinii, które wprawdzie łączy konstatacja o autotelicznych oraz autonomicznych zakusach twórców formizmu, dzieli jednak rozkład akcentów w ocenie ich dorobku. Dzieli także czas formułowania przez nich tez, prze- kładający się na stopień dystansu ich autorów wobec omawianego kierunku, celów artystów oraz ich stosunku do formy w malarstwie.

Jeden z polemicznych głosów należy do Leona Chwistka, współ- twórcy formizmu, drugi zaś do Magdaleny Czapskiej-Michalik. Z jej diachronicznego punktu widzenia formizm jawi się jako malarstwo, które cechuje dysonans barw, „abstrakcyjnie traktowany kolor, uproszczenie i oszczędność środków wyrazu. Formiści głosili hasło „całkowitej a u t o n o m i i malarstwa i oderwania go od rzeczywisto- ści¹, a głównym ich celem stało się dążenie do dekoracyj- nego rozwiązywania płaskiej powierzchni płótna”² [wyróż- nienia I. M.]. Czapska z epistemologicznej i teleologicznej dialektyki formizmu wydobyla dwa determinanty: zdeklarowany amimetyzm, powiązany z koncentracją na problemach formy i koloru, oraz prefe- rencje do zdobienia płótna w celu realizacji idei czystego piękna. W jej optyce twórczość formistów nabiera cech działania metaeste- tycznego, wykorzystującego kolor tylko dla jego barwnego waloru czy linii i konturu dla nich samych. Rozciąga się więc w obszarze metanarracji³, realizowanej w postaci plastycznego opisu lub opowia-

¹ O epistemologicznych podstawach formistów pisze J. Pollakówna (*Malar- stwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 17).

² M. Czapska-Michalik, *Formiści*, Warszawa 2007, s. 17.

³ Dla potrzeb historii sztuki literaturoznawczą kategorię narracji zaadaptował Okoń, który dopuścił możliwość istnienia „statycznej narracji wizualnej”, odpowiadającej opisowi. W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malar- stwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 49. Kwestią sporną w sztuce pozostaje problem czasu, którego obecność uruchamia literacką kategorię opo- wiadania. Jego rozwiązanie zaproponowała Gołębiewska, wiążąc narracyjność obrazu z symptomem znaku zmiany czasowej, której – również w sztuce – oczeku- ją tak twórcy, jak i odbiorcy. M. Gołębiewska, *Słowo/obraz w historii kultury*, [w:] *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Ro- dak, Warszawa 2010, s. 199.

дания, które poprzez ukształtowanie form i ustalanie określonych relacji między nimi kreują świat przedstawiony, ostatecznie wznosząc go ze znaków odnoszących się do innych znaków. Ich formy dają się tłumaczyć przez swoje sąsiedztwo, kąt nachylenia, nasycenie tonami, jakość zastosowanej linii oraz w kontekście użycia tych środków wyrazu artystycznego przez innych twórców.

Tymczasem Chwistek istoty formizmu doszukiwał się w innej funkcji sztuki:

Formizm oparł się na zasadniczej krytyce stosunku formy do treści w dotychczasowym malarstwie i ustalił przede wszystkim bezwzględny prymat jej pierwszej. Odsuwając się zasadniczo od stylizowania natury i od innych podobnych postulatów tj. malarstwa dekoracyjnego, ogłosił swoją niezależność od obowiązującej rzeczywistości, tworząc spontanicznie rzeczywistość własną, tę właśnie, która jako taka nieodparcie narzuca się artyście⁴ [wyróżnienia I. M.].

W obszarze teleologii Chwistek przesunął formizm w kierunku narracji abstrakcyjnej⁵, gdyż jego zdaniem nie piękno samo w sobie stanowi istotę sztuki, lecz jej potencjał ekspresyjno-kreacyjny, który umożliwia twórcy zawarcie własnej wizji rzeczywistości w artystycznej „rzeczywistości wrażeń”⁶. Autotelicznie i autonomicznie traktowany układ linii, form, barw stanowi w tym wypadku system znaków⁷, będących nośnikami treści wewnętrznych.

Obie wypowiedzi zgodnie podkreślają dążenie formistów do tworzenia sztuki nieprzedstawiającej, *art non-objectif*, działającej na od-

⁴ Za: Czapska-Michalik, wyd. cyt., s. 11.

⁵ Pojęcie sztuki abstrakcyjnej wciąż jest nieostre z uwagi na różne stanowiska w kwestii stopnia udziału przedmiotu w obrazie, jego treści i struktury. Najbardziej wyważoną definicję dał, moim zdaniem, Kotula i Krakowski, dla których „sztukę abstrakcyjną zawsze będzie charakteryzować jeśli nie odejście, to w każdym razie odchodzenie od przedmiotu, chęć eliminowania go z dzieła, bez względu na to, czy stanowił on dla artysty punkt wyjścia czy też nie”. A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 16. Jak podkreślają sami twórcy, Kandinsky czy Mondrian, i historycy sztuki, Brion czy Estienne, ta deklaratywnie amimetyczna sztuka posługuje się znakami, które stanowiąc mają nośniki uniwersalnych problemów filozoficznych, społecznych czy egzystencjalnych i wyrażać ekspresję twórcy.

⁶ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne i logiczne*, wstęp. K. Pasenkiewicz, t. 1, Warszawa 1960, s. 93.

⁷ Szerzej *Sztuka w świecie znaków*, wybór, wstęp, układ, bibliografia B. Żyłko, Gdańsk 2002.

biorcę wyłącznie za pomocą formy. Rysujący się między nimi rozdzwięk dotyczy funkcji sztuki, pytania o to, czy ważniejszy jest czynnik estetyczny dzieła, czy też moment kreowania nowego ładu emocjonalnego i filozoficznego. Jednak, wbrew pozorom, te dwa oglądy formizmu nie znoszą się oraz nie są warunkowane błędnym rozpoznaniem. Ustawione obok siebie, prawdziwie oddają charakter i dynamizm formizmu, który w swojej dialektyce rozpościera się między metaestetyką a abstrakcją. Nie chodzi tu o wyrosłe na jego gruncie dwa odrębne systemy teoretyczno-estetyczne o podłożu filozoficznym⁸, lecz o taki stopień koncentracji twórców na problemach formy, że kwestia obecności przedmiotu w przestrzeni dzieła staje się drugorzędna. W konsekwencji prace formistów oscylują między malarstwem przedmiotowym a bezprzedmiotowym, między narracją abstrakcyjną a metaestetyczną⁹.

Ta ostatnia z form opisu plastycznego dominuje w pracach Tytusa Czyżewskiego z wczesnego okresu formistycznego. *Madonna, Muzykanci* czy *Zbójnik* wychodzą od przedmiotu poddanego takim zabiegom interpretacyjnym, że przyjmuje on autonomizującą się formę. *Madonna*, z uwagi na obecność odkubistycznego¹⁰ kryterium temporalnego, dynamicznie wytwarza znaczenia, implikowane przebiegiem narracji plastycznej. Efekt obecności podawczej formy opowiadania wynika ze znakowania przez artystę upływu czasu w przestrzeni płótna i uobecniania następujących w niej zmian. Asocjacyjne zestawienie

⁸ Chodzi o dwie prace S. I. Witkiewicza (*Nowe formy w malarstwie* z 1919 roku i *Szkice estetyczne* z 1922 roku) oraz L. Chwistka *Wielość rzeczywistości w sztuce*, tekst opublikowany w „Maskach” w 1918 roku.

⁹ Teresa Kostyrko twierdzi natomiast, że formiści dla idei obrazu zrezygnowali z kategorii narracyjności. T. Kostyrko, *Formiści polscy a ideologia awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006, s. 405.

¹⁰ Nie w znaczeniu naśladownictwa, lecz podobieństw rozwiązań formalnych. Sam Czyżewski gwałtownie protestował przeciwko oskarżeniom o wtórny charakter wobec sztuki francuskiej i włoskiej (np. w artykule *O malarstwie i poezji bez literatury*, „Sygnały” 1936, nr 18, s. 6–7). Chwistek kwestię podobieństw starał się wytłumaczyć, pisząc, że o ile kubizm „nie wychodzi poza naturalne pojęcie rzeczy”, o tyle formiści rezygnowali z tradycyjnej przedmiotowości, dążąc do uzyskania „jednolitości kształtów”. L. Chwistek *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wstęp, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004, s. 99. Tymczasem Witkacy przyznaje, iż „niektórzy z nas ulegli chwilowo wpływowi kubizmu i futuryzmu”, co jednak nie uprawomocnia twierdzenia, że formiści polscy są „odpadkami «zachodnich kierunków»”. S. I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki IV Wystawy Formistów*, [w:] tegoż, *O czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 18.

głowy widzianej *en face* z obrazem spływających na kark fałd chusty daje nie tylko ogląd z perspektywy dookolnej, a więc pewnej fazy ruchu artysty, „swobodnego krążenia myślą wśród przedmiotów świata”¹¹, ujawniającego temporalne następstwo rzutów okiem, ale sugeruje też ruch samego obiektu. Z funkcją łączenia różnych punktów widzenia wiąże się metoda zwielokrotnienia liczby rąk i rozbijania na fazy ruchu tulenia dziecka. Semantycznie stanowi to znak troski o jego bezpieczeństwo i miłości macierzyńskiej, ale również ślad trwania bohaterów w tej pozycji¹². To rozpisanie gestu w czasie implikuje skojarzenie z chrześcijańską tradycją motywu maryjnego oraz z sugestią trwania artysty/widza, towarzyszącego bohaterom. Symultaniczne potraktowanie Madonny wiąże dążenie do ujęcia zmienności świata przez oddanie płynności jego form z myślą o ich niezmienności. Temu bliskiemu Koheletowi przesłaniu służy kubistyczne zdezin-tegrowanie form, kształtowanych giętką linią, której zrytmizowana, wychodząca od centrum i skierowana ku obrzeżom, gradacja zamyka płaszczyzny koloru.

Hieratyczna prostota i powaga zostały wydobyte dzięki podkreśleniu aspektów macierzyństwa i harmonii panującej między Matką a Synem. Usytuowanie ich głów w układzie diagonalnym¹³ percepcyjnie interpretowano jako znak zbieżności form¹⁴, a metaforycznie jako symbol tożsamości Drogi i celów. W tym aspekcie nieistotne są indywidualne rysy postaci, uprawomocniona zaś staje się synteza kształtu, sprowadzonego do elementów znaczących. Amimetycznie potraktowana sylwetka Matki Boskiej budzi skojarzenie z prehistorycznymi przedstawieniami figuralnymi, z którymi łączy ją podporządkowanie formy idei macierzyństwa, powiązanego z eksponowa-

¹¹ A. Osęka, *Siedem dróg sztuki współczesnej*, Warszawa 1985, s. 79.

¹² „Znosząc tradycyjne zasady perspektywy, kubiści odkryli, że są wolni w łączeniu zwielokrotnionych perspektyw rzeczy widzianej z różnych punktów widzenia. Odkryli też, iż wymiary przedmiotu nie zależą już od jego dystansu od obserwatora, ale od kryteriów czysto subiektywnych” [tłum. I. M.] „En abolissant les règles traditionnelles de la perspective, les cubistes avaient découvert qu'ils étaient libres de combiner des perspectives multiples d'un objet vu d'angles différents. Ils avaient découvert aussi que les dimensions d'un objet ne dépendaient plus de sa distance du spectateur mais de critères purement subjectifs”. W. Bohn, *Apollinaire et la quatrième dimension*, „Que Vlo-Ve?” 1995, no 19, s. 6.

¹³ Formalnie takie ujęcie wpisuje dzieło Czyżewskiego w tradycję: wystarczy przypomnieć identyczny układ w pracach na przykład Leonarda da Vinci (*Madonna Litta*) czy B. Murillo (*Madonna z Dzieciątkiem*).

¹⁴ D. Marr, *Vision*, San Francisco 1982, s. 128.

niem łona oraz rąk kosztem innych partii ciała. Zabieg hiperbolizowania znaczących elementów, uwarunkowany priorytetem semantyczno-formalnym, prowadzi do deformacji zbliżających dzieło Czyżewskiego do twórczości ludowej. Z zasobu jej środków przejęta też została metoda stosowania nasyconej płaszczyzny kolorów obwiedzionych wyraźnym konturem, dająca efekt płaskości obrazu.

Postaci Matki Boskiej i Chrystusa nie można interpretować w oderwaniu od kontekstu sytuacyjnego, od tła, którego stopień dezintegracji jawi się jako ilustracja kubistycznej tezy, iż modelu nie można ująć w pełni, można go tylko aproksymować. Rzeczywistość transcendentna wobec postaci zdaje się rwać i pękać, dając wrażenie niestabilnej, chaotycznej, jukstapozycyjnej całości, w której czai się zagrożenie dla Madonny i jej Dziecka, implikowane nie tylko obecnością ostrej formy, wdzierającej się w ich emocjonalną przestrzeń, ale i zdeformowanym znakiem krzyża, zapowiadającego nieuchronne dramatyczne zdarzenia. Rytm form wertykalnych wypełniających tło zakłócają nieliczne diagonale i horyzontalizmy, jednoznacznie zamykające przestrzeń ponad bohaterami. Ich struktura, ciężar i układ wyzwalają refleksję o metaforycznym odcięciu grupy od Boga, obecną i wówczas, gdy odbiorca konstatuje, że Madonna szczytem głowy wdziera się w jej poszarpane i nieregularne płaszczyzny, jakby pokonywała fizyczne ograniczenia lub niczym kariatyda podtrzymywała sklepienie niebieskie.

Wsparcie kompozycji na opozycji pionów i poziomów nie wyczerpuje binarności obrazu, który konstrukcyjnie wytycza dychotomie między światem wewnętrznym i zewnętrznym bohaterów. Ten ostatni, poddany ruchowi form, nacierających na postacie, symbolizuje chaos świata realnego, który został ustawiony w kontraście do stopniowanych, płynnych, postsecesyjnych diagonalii, tworzących miękką i bezpieczną przestrzeń immanentną Matki Boskiej i jej Dziecka. Opozycja ta, antynomicznie zestawiająca walory kształtów ostrych i łagodnych, przekłada się na antytetyczność formalną: ciężkość zostaje przeciwstawiona lekkości, a achromatyczność – chromatyczności. Sylwetka Madonny zbudowana została z wariacji koloru, płątaniny konturów¹⁵

¹⁵ Winkler tak widział udział środków w kształtowaniu kompozycji przez Czyżewskiego: „Nowoczesna idea budowy w dziele Czyżewskiego miała swoje logiczne uzasadnienie we współdziałaniu formy z barwą. Czasami tylko przychodzi tu do głosu linia, jako znak napięcia dynamicznego, ale wówczas działanie jej jest tutaj ściśle po malarsku sprecyzowane. Głównym jednak elementem konstruującym jest w obrazie forma jako wolumen, bryła mająca swą objętość i ciężar

i zrytmizowanych płaszczyzn, które echem rozchodzą się od centrum, czyli od jej twarzy. W konsekwencji jej zsyntezowana postać nabiera wdzięku i dynamizmu, nieujmujących nic z powagi stanu macierzyństwa. W opozycji do niej ustawia się świat zewnętrzny, skonstruowany za pomocą form ciężkich, zgeometryzowanych oraz monochromatycznych.

Zdefiniowanie kolorem świata wewnętrznego Matki wytycza granice jej emocjonalności i świadomości. W jego centrum znajduje się postać Chrystusa, sprowadzona jednak do ciężkiej, nieforemnej płaszczyzny, kompozycyjnie stanowiącej kolejną emanację Madonny, spinającą jej postać w niepodzielną całość¹⁶. Uproszczenie postaci Dziecka do granic mimetyzmu podporządkowuje jego byt rodzicielce, a to uzasadnia brzmienie tytułu kierującego uwagę odbiorcy wyłącznie na Matkę Boską. Tłumaczy też, dlaczego w dziecku brak oznak życia, a daleko posunięta synteza ciała upodabnia je do lalki dziecięcej lub do typu, *Homo*¹⁷, tak popularnego w malarstwie wieków średnich. Przeciwwstawienie bogactwa kształtów, kolorów i konturów, definiujących obraz Matki, ubóstwu tych środków w wizerunku Chrystusa wywołuje wrażenie, że tylko Madonna ma w sobie *elan vital*, które może przenieść na dziecko.

Kolejna opozycja, nacechowana semantycznie i dynamizująca przestrzeń dzieła, zawiera się w konstrukcji mikro- i makroprzestrzeni. O ile to, co transcendentne wobec bohaterki, zostało zdeintegrowane aż do momentu abstrakcyjnego, o tyle twarz Matki i jej Dziecka stanowią maksymalnie uproszczenie naśladowanej (sic!) rzeczywistości, stanowiąc dychotomię figuratywność – niefiguratywność. Dzięki temu kontrastowi kompozycyjnemu głowa Madonny zaczyna pełnić funkcję znaku metaestetycznego, odsyłającego odbiorcę do tradycyjnej ikonografii. Obraz odnosi się do niej w sposób podstawowy, powielając strukturę stylizowanego przez siebie malarstwa religijnego i definiując swoje miejsce w przestrzeni intertekstualnej. Paralelny układ głów wpisuje się w konwencję prezentacji Madonny z Dzieciąt-

gatunkowy”. K. Winkler, *Tytus Czyżewski jako malarz*, „Droga” 1931, nr 7–8, s. 584–585.

¹⁶ Pollakówna tę metodę kształtowania obrazu określa jako „budowanie formy przez gradację, «schodkowe» ułożenia pasm poszczególnych tonów”. J. Pollakówna, *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971, s. 8.

¹⁷ T. Michałowska, *Świat poetycki: granice wyobraźni*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Warszawa–Kra-ków–Gdańsk 1989, s. 155–160.

kiem, choć równocześnie wchodzi z nią w dyskurs, który wydobywa nową prawdę ich historii.

Dotąd Matka Boska była osadzana w przestrzeni otwartej lub częściowo ograniczonej, natomiast w dziele Czyżewskiego usytuowana została w przestrzeni ograniczonej, rozbijającej ikonologiczny kanon. W sferze mikrokosmosu, dotąd symbolicznie reprezentowanej przez formy horyzontalne, dominują formy wertykale, pociągające za sobą nacechowanie sakralne. Tymczasem przestrzeń nieba, *sacrum*, definiują formy kojarzone dotąd z *profanum*. To odwrócenie skodyfikowanych kulturowo metafor przestrzeni plastycznej rewaloryzuje obraz, akcentując samotność Drogi Madonny, towarzyszącej całe życie swojemu Synowi. Przekształcanie motywów ikonograficznych dotyka także obrazu świata zewnętrznego, który nie sprzyja tu Matce i jej Dziecku, odcinając ich od Boga. Sposób, w jaki Czyżewski rozwiązał problemy formalne, by uzyskać nowe znaczenia, zdecydował o tym, że jego Madonna bardziej przynależy do świata doczesnego niż wiecznego. Prowadząc swoją grę z konwencją, artysta obniżył znaczenie postaci i misji Chrystusa, dlatego też tytułowa Madonna okazuje się dominantą kompozycyjną, organizującą i redefiniującą, nawet do poziomu abstrakcji, wszystkie składniki świata plastycznego¹⁸.

Nieco odmiennie do problemu formy podszedł Leon Chwistek, w którego *Szermierce* z 1919 roku sugestią pobudzającą ślad pamięciowy odbiorcy i umożliwiającą mu interpretację formalną obrazu jest tytuł¹⁹. Stanowi on impuls semantyczny, który w toku percepcji płótna ukierunkowuje uwagę widza na strukturę kompozycji i odpowiada za jakość wizualności rodzącej się w jego umyśle²⁰. Brzmienie tytułu

¹⁸ W odpowiedzi na ankietę *Plastycy o sobie* artysta zauważył, iż „malarstwo jest wiecznym wahaniem się między konwencjonalizmem przyjętych form a podświadomą wizją malarską. Malarstwo zwraca się do przedmiotu budowanego za pomocą koloru, anegdotę pozostawiając kinu”. T. Czyżewski, *Plastycy o sobie*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12.

¹⁹ O roli tytułu w malarstwie współczesnym pisze Brion, zauważając, że ustanawia on relacje między obiektem zewnętrznym (*objet extérieur*) a wewnętrznym (*objet intérieur*), by implikować ideę, leżącą u źródła danej abstrakcji. M. Brion, *L'art. abstrait*, Paris 1956, s. 14.

²⁰ O obrazach mentalnych w aspekcie psychologii percepcji traktują: R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011; tenże, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2005; J. B. Deręgowski, *Oko i obraz. Studium psychologiczne*, tłum. K. Dudziak, Warszawa 1990; R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, red. M. Materska, tłum. R. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011, s. 256–260.

wyzwała mechanizm wydobywania figury z tła, wysuwania rozpoznanych form na plan pierwszy oraz cofania w głąb pozostałych. W konsekwencji odbiorca uprzestrzenia dzieła i umownie przyporządkowuje jego składniki trzem wymiarom. W trakcie percepcji ukierunkowanej tytułem to, co na pierwszy rzut oka wydaje się zbiorem zgeometryzowanych form, z wolna zaczyna składać się na figurę. Przestrzenne relacje między obiektami artysta zdefiniował za pomocą tradycyjnej techniki okluzji oraz z wykorzystaniem optycznej zasady względnej wielkości form. Skutkuje to iluzją, że szermierz z lewej strony płótna znajduje się na pierwszym planie, a jego przeciwnik – na dalszym, a więc że stoją po przekątnej, swoim usytuowaniem definiując przestrzeń wewnątrzobrazową. Dopiero głębsza analiza ujawnia, że znajdują się na jednym planie, a pierwotne złudzenie było wynikiem nie tylko układu i rozmiarów form, ale i aktywności plamy barwnej, nadbudowującej sylwetkę z prawej strony.

Definiowanie form kreską o zróżnicowanej grubości powoduje, że postacie mają większą gęstość od tła i wybijają się z niego, implikując kształt podstawowy, złożony z kubistycznie zgeometryzowanych pryzmatów i figur. Płaskie elementy ciał szermierzy, ich ręce, nogi i tułów, pod naciskiem mocnej linii konturowej zostają wypełniona jakąś wewnętrzną siłą, przywołującą skojarzenia z tężyzną fizyczną, zręcznością i determinacją. Utrzymane w achromatycznej tonacji bieli, szarości i czerni, nie tylko odcinają się od tła, ale są też źródłem sugestii symultanicznego ruchu, rozrywającego przestrzeń. Dzieje się tak w efekcie potrojenia sylwetki szermierza z prawej strony, zwielokrotnienia liczby nóg tego z lewej oraz znakowania faz ich ruchu plamami złamanej czerwieni, cechującej się zwiększoną mocą i aktywnością optyczną. To one przyciągają wzrok odbiorcy, rewaloryzując temporalnie sylwetki szablistów i nadając rozgrywanej walce impet, ostrość i patos.

Zastosowanie przez artystę autonomicznego koloru i zgeometryzowanych kształtów odrywa przedstawienie od rzeczywistości pozaartystycznej i ustanawia świat nowych form, które do odbiorcy przemawiają wyłącznie za pomocą barwy, linii, płaszczyzny i bryły. Kontrasty w nasyceniu kolorów porządkują obiekty i ustanawiają relacje między nimi, wysuwając na plan pierwszy zgaszone plamy czerwieni, spychające w głąb złamane żółcienie, szarości i błękity. Tę nową rzeczywistość, poddaną wyłącznie prawom percepcji, a nie logicznej refleksji, kształtują również kontrasty temperaturowe barw, służące uprzestrzennianiu obrazu. Kolory ciepłe wysuwają się przed szaro-

ściami chromatycznymi, z wyjątkiem pryzmatów bieli, które imitują refleksy świetlne. Ich gra, powiązana z jakościami form, ich profilami, płaszczyznami, cięciami, kierunkami oraz walorami linii konturowych, buduje autonomiczną, wieloplanową i zdynamizowaną przestrzeń plastyczną, zgodną z bon motem jej autora, iż „rzeczywistość formistyczna to rzeczywistość obrazu”²¹.

Podstawą kompozycyjną nie jest tu, jak u Czyżewskiego, perspektywa dookólna, lecz futurystyczna idea ruchu, rozpisanego na symultanicznie zestawione fazy, które są definiowane przez czyste relacje między formami i ich multiplikacjami. Promieniste lub pryzmatyczne kształty przenikają się, splatają, nacierają na siebie i współbrzmia, oddając kalejdoskopową zmienność ruchów. Artysta prowadzi narrację²² o zdarzeniach osadzonych w kontekście czasowym i w przestrzeni spostrzeżeniowej²³, wykorzystując obiektywny fakt zaczerpnięty z rzeczywistości. Staje się on przyczynkiem do ukazania zmian dokonujących się na poziomie temporalno-przestrzennym. Wzrok koncentruje się na obecności, lecz pamięć podsuwa sygnalizowane zwielokrotnionymi formami zdarzenie uprzednie, które już współistnieje z faktem następnym. Odtwarzanie faz ruchu następuje z wykorzystaniem percepcyjnych praw ciągłości, domykania i wspólnego losu²⁴, pozwalających powiązać je w jedną ustrukturowaną całość znaczeniową. Asocjacyjnie zestawione elementy kompozycji, budujące tę jukstapozycyjną przestrzeń formistyczną, tłumaczą się przez swoje sąsiedztwo i układy, które na logicznie zorganizowanej płaszczyźnie płótna nabierają znaczenia figuralnego i temporalnego.

Nie odtwarzają jednak rzeczywistości pozaartystycznej, lecz ją aproksymują. Formy są syntetyczne i zdeformowane, lecz nie dezintegrują pierwszego planu. Jego jedność warunkuje zastosowanie kom-

²¹ M. Czapska-Michalik, wyd. cyt., s. 20.

²² Słowa „narracja” używam w sensie opowiadania o relacjach między formami i ich opisem, a nie w kategorii snucia anegdoty, bo ta jako cecha literatury jest przez formistów odrzucana. Dla Chwistka jedynym śladem obecności treści są „elementy rzeczywistości” i ich forma. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism...*, wyd. cyt., s. 49–50.

²³ Są, by posłużyć się pojęciem Chmieleckiego, plastycznym odpowiednikiem „bytu transsubiektywnego”, nieistniejącego autonomicznie i „poza sytuacją znakową”. A. Chmielecki, *Między mózgiem i świadomością*, s. 64, [online], <http://www.ifsid.ug.gda.pl/filozofia/pracownicy/chmielecki-mozg-swiadomosc.pdf> [dostęp: 12.05.2013].

²⁴ R. J. Gerrig, P. G. Zimbardo, wyd. cyt., s. 1124–1126.

pozycji streficznej, rozłamującej obraz na dwie równoległe i przecinające się przestrzenie. Stanowią je dwa półokręgi, z których każdy mieści w sobie zwielokrotnione kształty szabli i nóg walczących uchwyconych w trakcie gwałtownego ruchu. Każdy z nich ma dominującą barwę, w konsekwencji czego dzielą przestrzeń na dwa mikrokosmosy walczących szermierzy, które nachodzą na siebie w ostrych i silnych, rozpisanych na fazy ruchu oraz ukierunkowanych pryzmatów cięć bronią²⁵. Dezintegracji natomiast podlega tło, rozbite na niedające się zidentyfikować formy. Stanowią one percepcyjne fragmenty świata, zestawione w symultanicznym i asocjacyjnie tworzonym ciągu obrazów rejestrowanych podczas walki. Nie prezentują sposobu oglądu rzeczywistości przez odbiorcę płótna, lecz oznaczają punkty widzenia uczestników szermierczego pojedynku. Teza ta redefiniuje barwne pryzmaty, kreślone w powietrzu przez szable, ze różnicowaną intensywnością nasycone światłem słonecznym. One również prezentują optykę bohaterów, a nie widza, któremu pozostaje przyjąć ich za swój i wejść w dynamicznie zmienny makrokosmos świata przedstawionego, by dostrzec w przebiegu ostrych form impet i determinację ruchów, tnących przestrzeń aż do jej dezintegracji i dematerializacji.

Chwistek, czy to w *Szermierce*, czy w *Motylach*, podejmował frapujący futurystów problem ruchu i koncentrując się wyłącznie na zagadnieniach formy i koloru, próbował uchwycić fenomen konstytuowania się czasu i przestrzeni²⁶ w wyniku dynamicznie zachodzących zmian w ich obszarze. Jednak w jego obrazach kształt dominuje nad barwą, traktowaną niemal monochromatycznie, a teleologicznie ukierunkowaną na konstruowanie i różnicowanie form oraz wyodrębnienie stref czasowo-przestrzennych. Narracja o szermierce stanowi tylko drugorzędną literaturę, której obecność stanowi przyczynek do rozwijania plastycznego traktatu o stanowieniu malarskiej przestrzeni dy-

²⁵ Ten typ kompozycji Chwistek określał mianem strefizmu. Zob. L. Chwistek, *Moja walka o nową formę w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wyd. cyt., s. 243–244.

²⁶ Zgodnie z twierdzeniem Chwistka, który powtarza za Einsteinem, iż nie ma rzeczywistej przestrzeni i rzeczywistego czasu. Są tylko rzeczy przestrzenne i zdarzenia, „w których orientować się możemy przy pomocy przestrzeni abstrakcyjnej [...] i czasu abstrakcyjnego”. Dopiero zdarzenie jako fakt obiektywny ujawnia ich istnienie i stopień ich subiektywnego nacechowania. Tenże, *Wielość rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne i logiczne*, wybór i wstęp K. Pasenkiewicz, t. 1, Warszawa 1961, s. 73.

namicznej, zapisującej zmienność wrażeń, nie koloru – jak u impresjonistów, lecz form, po Cézanne'owsku sprowadzonych do kształtów stereometrycznych. Materialistyczne i sensualistyczne podejście do rzeczywistości powoduje, iż nawet niedostrzegalna warstwa powietrza (nie buduje tu planów i nie stanowi o głębi, jak w tradycyjnym malarstwie poleonardowskim) zostaje zagęszczona do poziomu materii i uporządkowana w geometryczne pryzmaty, które znaczą ślady każdego poruszenia oraz zmian dokonywanych w jej masie.

Wypowiedź Kotuli i Krakowskiego, zawarta na marginesie rozważań o kubizmie²⁷, może odnosić się w całej rozciągłości do dzieła Chwistka. Poprzez figuratywność, uobecnioną krawędziami zamykającymi plamy barwne postaci, z metaestetyczną logiką podejmuje on grę z nawykami odbiorców, w sposób dynamiczny odnosząc się do tradycji mimetyzmu. Rezygnacja z ujmowania statycznej formy na rzecz jej temporalnego aspektu daje struktury stereometryczne, podporządkowane percepcyjnym zasadom zindywidualizowanego odbioru przestrzeni, bryły, linii i barw, co czyni z dzieła Chwistka metodologiczny dyskurs z tradycyjną sztuką. W tym kontekście jego dzieło stanowi propozycję odmiennego od dotychczasowego oglądu i plastycznego zapisu rzeczywistości. Z drugiej strony wyjście od przedmiotu, znajdującego się w ruchu, i wnikliwa obserwacja mas przestrzennych z punktu widzenia tego ruchu prowadzi do analizy form, przekładającej się na dynamiczne układy znaków kompozycyjnych. Przebieg linii wyznacza proces zmian, kierunki i relacje barwnych, przenikających się płaszczyzn oraz symultaniczne przejścia temporalne, zaś sposób traktowania brył decyduje o całościowym ujęciu przedmiotu, którego obecność i ruch służą rozwinięciu formy na płaskiej powierzchni płótna. Rozwinięcie to wiedzie już artystę ku abstrakcji, w której zdeintegrowany i zdeformowany świat przedstawiony autonomizuje się, odrywając od figuralnie nacechowanego świata zewnętrznego. Zawiera jednak jego istotę, skrywającą się w syntezie dynamicznego następstwa zjawisk, dokonujących momentalnych zmian w przestrzeni.

Także Stanisław Ignacy Witkiewicz nie zdobył się na bezwzględne odrzucenie przedmiotu, choć w jego dziełach z okresu formistycznego

²⁷ „Podstawowym dogmatem ich artystycznej działalności stał się autonomiczny „fakt malarski”. Artysta powinien – jak to sformułował Juan Gris – „tworzyć nowe całości ze znanych elementów drogą aluzji lub czysto plastycznych metafor”. A. Kotula, A. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973, s. 28.

dostrzega się najwyższy spośród członków grupy stopień uabstrakcyjnienia świata przedstawionego, otwierający drogę czystemu bytowi formy plastycznej. W przypadku płótna z 1922 roku inicjuje go tytuł *Kompozycja*, nieostry, a więc niedesygnujący konkretnego przedmiotu, który by pozwalał z układu i relacji kształtów wyprowadzić obiekt znany z rzeczywistości pozaartystycznej i potraktować go jako jądro narracji plastycznej. W konsekwencji odrzucenia tytułu, który ustanawiałby przestrzeń źródłową²⁸ dla percepcji płótna, odbiorca w pierwszym momencie staje przed kompozycją skupiającą czyste formy, konstruując świat przedstawiony. Żadna z nich nie ma proveniencji realistycznych, nasuwają natomiast skojarzenie z kształtami wyobrażonymi, somnambulicznymi, bliższymi przedmiotom z rozpraw Freuda niż z aktu plastycznego.

A jednak w dziele tym są wyraźne ślady narracji, choć jej tok temporalno-przestrzenny wytycza wyłącznie gra form, sprowadzonych do płaskich płaszczyzn chromatycznych. Kompozycja, będąca pochodną zachodzących między nimi powiązań, kształtuje dwa poziomy układy przestrzennych, transcendentnych wobec określonego obszaru formalno-barwnego i immanentnych, rozgrywających się wewnątrz form. Obydwa porządki kolorystyczne wiąże identyczna zasada kształtowania nie tylko określonej formy, ale i całości, budowanych na zasadzie silnego kontrastu chromatycznego, który z jednej strony, z uwagi na obecność kreski konturowej, przyczynia się do dezintegracji postaci, rozsadzając je od wewnątrz, z drugiej zaś okazuje się źródłem ich wewnętrznej dynamiki i aktywności. Na ich opis wpływa kontekst przestrzenny i to on sugeruje, że na oczach odbiorcy rozgrywa się bezwzględna walka onirycznych stworów. Jej zaciekłość i bezkompromisowość, wydobyte kontrastami chromatycznymi i diagonalnym przebiegiem mas kompozycyjnych, przesuwanych po przekątnej ku lewej krawędzi płótna, ma prawo budzić u odbiorcy *Przeżycie Metafizyczne*²⁹, oscylujące na pograniczu reakcji katartycznej.

Sposób, w jaki Witkacy dokonał uprzestrzennienia obrazu, wchodzi w dyskurs ze stosowanymi dotąd rozwiązaniami malarskimi. Dia-

²⁸ Termin ten przejęłam od Masako K. Hiragy, który stosuje go do wyjaśnienia zjawiska tytułu metaforycznego w aspekcie ikonizacji. A. Hołobut, *Ikonizacja w designie*, [w:] *Ikonizacja znaku: słowo-przedmiot-obraz-gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006, s. 61.

²⁹ „Dzieło sztuki – stwierdził Witkacy – działa wzruszeniowo swoją konstrukcją formalną samą przez się – niezależnie od materiału treściowego”. I. D. [eutscher], *U autora „Tumora Mózgowicza”*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 102.

log ten rozwija się dzięki wsparciu konstrukcji obrazu na świadomie bądź intuicyjnie zastosowanej wiedzy z zakresu psychofizjologii percepcji. W klasycznym ujęciu postać pierwszoplanowa swoimi fizycznymi rozmiarami górowała nad drugoplanowymi, tymczasem w *Kompozycji* Witkiewicza, jak i w jego na przykład *Bajce* (1921–1922) czy w *Jowiszu zmieniającym się w byka* (1921), jej rozmiary i wysunięta ku przodowi pozycja nie przekładają się na znaczenie. W toku procesu oddzielania figury od tła i zastosowania tradycyjnej zasady względnej wielkości, odbiorca wyodrębnia postać, którą odwołując się do koncepcji artysty, można już określić jako Istnienie Poszczególne. Wykreowana skonstrastowanymi temperaturowo odcieniami koloru niebieskiego, symbolicznie przyporządkowanego Uranosowi, siłom duchowym i pierwiastkowi męskiemu³⁰, podlega ona dezintegracji na organiczne mikroformy, sugerujące tkankę mięśniową i umownie oznaczające światłocień. Siła kontrastów powoduje, iż w obrębie tej płaskiej, diagonalnie rozciągniętej formy powstają napięcia wewnętrzne, wywoływane wymuszaniem na oku odbiorcy oscylovania między dwoma binarnymi aspektami jednego koloru i opozycjami barw chromatycznych i achromatycznych.

Dychotomiczna struktura *homo animal*³¹, Istnienia Poszczególnego – postaci zbudowanej z płasko położonej plamy barwnej, stanowiącej jej mikrokosmos, formy spójnej wewnątrznie i zdeintegrowanej zarazem, statycznej i dynamicznej, budzącej grozę i współczucie – wywołuje u odbiorcy niejednoznaczne uczucia, pogłębione dodatkowo percepcją planu drugiego. Wypełniają go agresywne, dziwne formy egzystencjalne, w których kreacji dominują odcienie koloru czerwonego, nacechowanego pierwiastkiem żeńskim, materialnym, symbolicznie kojarzonym z boginią Gają³². Ustępują one gdzieś zdynamiczowanym plamom barwy dopełniającej, wyzwalamy kolejne źródło dynamiki i kontrastów chromatycznych. W konsekwencji zastosowania zasady okluzji, sugerującej głębię i umownie uprzestrzeniającej obraz, formy te są niepełne i mniejsze od głównego bohatera, a jednak to one wysuwają się na plan pierwszy, zawłaszczając przestrzeń. Dominująca w ich konstrukcji barwa czerwona, aktywna i posiadająca

³⁰ M. Brusatin, *Histoire des couleurs*, trad. C. Lauriol, Paris 2006, s. 134.

³¹ O ludzko-zwierzęcych postaciach płócien Witkacego i ich semantyce pisał K. Pomian (*Witkacy: Philosophy and Art*, „Polish Perspectives” 1970, nr 9, s. 22–23).

³² Tamże, s. 135.

silną moc oddziaływania na widza, zdaje się organizować całość świata przedstawionego.

Znana z psychofizjologii percepcji zasada, iż elementy częściowo niewidoczne odbierane są tak, jakby podejmowały trud wysunięcia się z za zasłaniającego je obiektu³³, wzmacnia pierwotne intuicyjne wrażenie nacierania drugoplanowych mas przedstawieniowych na sylwetkę Istnienia Poszczególnego oraz spychania go w kierunku ramy obrazu. Obciążone silną ekspresją chromatyczną, zindywidualizowane, a jednak stanowiące jednolitą grupę – konsolidowaną realizacją postawionego przed sobą celu i kierunkiem stanowiących przez siebie napięć w przestrzeni, szczegółowością przedstawienia detali (znaku obiektów z planu pierwszego) oraz jakością chromatyczną³⁴ – postaci te stanowią czynnik uruchamiający opowieść o walce toczonej między formami egzystencjalnymi. W jej przebiegu – zgodnie z katastroficznymi lękami Witkacego – Byt Poszczególny zostaje dramatycznie przeciwstawiony agresywnie nastawionej masie, pozbawionej cech indywidualnych. Te metaforyczne sensory naddane artysta uzyskał wyłącznie na drodze operowania formą, jej konturem, plamą kolorystyczną, ujętymi w układach, które mają wywoływać u odbiorcy Przeżycie Metafizyczne.

Silne kontrasty walorowe oraz giętkie kontury, nachylające formy Witkacowskiego przedstawienia, współbrzmia z kunsztowną kompozycją dzieła, opartą na diagonalnej konstrukcji przestrzeni, rozpisanej na cztery stopniowane kręgi koncentryczne. Cechuje je silny ruch odśrodkowy, przesuwające elementy składowe świata malarskiego ku lewej stronie. A jednak odbiorca ma wrażenie względnej równowagi,

³³ „Tajemniczość głębi nie jest pozbawionym tajemnicy odstępem, który dostrzegłbym pomiędzy drzewami z samolotu. [...] Zagadką jest ich powiązanie, czyli to, co jest między nimi (mianowicie to, że spośród rzeczy każdą widzę na swoim miejscu właśnie dlatego, że jedna zasłania drugą – to, że rywalizują przed moim spojrzeniem, ponieważ są na swoim miejscu). [...] O tak pojmowanej głębi nie można już mówić, że jest «trzecim wymiarem». Przede wszystkim, gdyby była wymiarem, byłaby raczej pierwszym”. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór i wstęp S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska, Gdańsk 1996, s. 50.

³⁴ Witkacy zauważył, iż sytuacja kryzysu sztuki, przejawiającego się brakiem nasylenia formą, wymaga od artysty sięgnięcia po silniejsze środki artystyczne, nawet perwersyjne pod względem formalnym. Wśród nich wymienia niezrównoważenie mas kompozycyjnych, splecione konstrukcje, przecinające się napięcia kierunkowe i deformację. S. I. Witkiewicz, *Wystawa Rafała Malczewskiego w Zakopanem*, [w:] tegoż, *O czystej Formie...*, wyd. cyt., s. 34.

wypływające z pewnej symetrii chromatycznej: pasmo form definowanych ciepłymi barwami zdaje się przecinać po przekątnej płaszczyznę płótna, rozłączając formy utrzymane w tonacji chłodnej. Obie strony wiąże, gwarantując jedność przestrzenną, niebieska ręka Poszczególnego Bytu, wyciągnięta w dramatycznym odruchu samoobrony w kierunku źródła światła. Tym samym staje się – jak i inne elementy obrazowe – nośnikiem formy i wyrazu, rewaloryzujących przestrzeń przedstawioną. Pomimo konsekwentnej dezintegracji świata i postaci w toku percepcji następuje pogodzenie skontrastowanych form, zestawienie zamkniętych plam barwnych w całościowe zjawisko chromatyczne, rewaloryzujące również abstrakcyjne formy wypełniające tło obrazu.

W konsekwencji tak zrealizowanej kompozycji następuje wyartykułowanie zdarzenia, opowieści o wielości w jedności, o spójności w niespójności, nienasyceniu w nasyceniu, normalności w deformacji, statyczności w dynamice. Formy, zaledwie aproksymowane przez artystę, osadzone zostały w jednorodnej i zharmonizowanej rzeczywistości, rozsadzanej przez wewnętrzne siły tkwiące w samych formach i ich barwach. Tocząca się walka ma charakter metafizyczny, duchowy, a nie fizyczny. Odbiór płótna, wsparty doświadczeniem i pamięcią odbiorcy, sprowadza się więc do czynności scałkowania zdeintegrowanego na elementy dzieła³⁵, by z różnorodności uzyskać jedność³⁶ i odsłonić rąbek Tajemnicy Bytu. Łączenie i odgraniczanie, kontrasty i napięcia między kształtami, budowanymi za pomocą opozycji chromatycznych, przejścia jednej postaci w kolejną stanowią w sztuce Witkacego przejaw funkcjonowania Czystej Formy i prowadzenia metaestetycznego wykładu, jak budować świat przedstawiony wyłącznie za pomocą konturu, płaszczyzn barwnych, nachylenia form i ich układów.

Przedmiot w dialektyce formizmu albo jest punktem wyjścia do rozważań o formie (Czyżewski), albo jest w sposób umowny budowany przez formę (Chwistek), albo zostaje wyeliminowany z płaszczyzny obrazu w swym realistycznym odniesieniu (Witkacy). Oderwany

³⁵ To tak zwany moment c) poprzedzający finalną czynność, jaką jest dla odbiorcy ponowne rozbitcie złożonych przed chwilą elementów i osłabienie pierwotnego wrażenia. S. I. Witkiewicz, *Ujęcie formy*, [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, opr. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 106.

³⁶ Takie zadania odbiorcy wyznaczył Witkacy w artykule *O deformacji na obrazach*, [w:] tegoż, *O czystej Formie...*, wyd. cyt., s. 8–9.

od niego, zautonomizowany kolor stanowi formę samą w sobie, prezentując własny potencjał do kształtowania świata przedstawionego. Kompozycja formistyczna bada możliwości konstruowania jednorodnej całości z opozycyjnych elementów, podobnie też zachowuje się w dziele płaszczyzna, rewaloryzowana w relacji z inną. Przebieg konturu, zamykającego plamę kolorystyczną, wytycza napięcia kierunkowe, definiuje strukturę dzieła oraz – współdziałając z barwą – implikuje ostatecznie sensory naddane. Składając się na formę, środki te stanowią plan wyrażania, formistyczny „wewnętrzny głos”³⁷ sztuki, o którym pisał Kandinsky. Kierują odbiorcę w stronę estetyki, czystego piękna linii, barwy i kształtu, pozbawionych odniesień treściowych. Dopiero ich układ, wprowadzający napięcia wewnętrzne, definiuje w końcu fakty artystyczne, składane powoli przez odbiorcę w zdarzenie.

Tak u Witkacego, jak i u Chwistka czy Czyżewskiego zdarzenie to jest jednak wtórną jakością, wyprowadzoną z walorów i aktywności czystych form, które poprzez odwołania strukturalne (Chwistek), tematyczne (Czyżewski) czy metodologiczne (Witkacy) odnoszą się do tradycji, by ją zdecydowanie odrzucić, wykorzystując do tego grę z konkretnymi dziełami bądź z zastaną konwencją artystyczną. Przekształcają i rozbijają skostniałe szablony, dążąc do zmanifestowania swojej pozycji w przestrzeni intertekstualnej, by przebić się w sztuce polskiej, tak silnie obciążonej ówczesnie zmitologizowanym symbolem³⁸, i zaproponować własną, antysymboliczną formę artystyczną.

Metaestetyczne nachylenie sztuki formistycznej nie odbiera jej statusu awangardowości³⁹ oraz nie hamuje jej dryfu w kierunku abstrakcji, dla której treścią są czyste układy linii, form i barw. Sztuka pojęta jako system znaków, obciążany każdorazowo przez artystę filozoficznymi, politycznymi bądź społecznymi znaczeniami, stanowiona jest na drodze syntezy rzeczywistości pozaartystycznej.

Oscylowanie między metaestetyką a abstrakcją w początkach rozwoju awangardy nie jest zjawiskiem wyłącznie polskim. Widać to na

³⁷ W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 59.

³⁸ D. Folga-Januszewska, *Symbol i forma*, [w:] *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008, s. 5–11.

³⁹ Podkreśla to Bürger, omawiając awangardę w aspekcie samokrytyki sztuki. P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 23–27.

przykładzie kubizmu, który podejmując metaestetyczną grę z tradycją, z wolna dryfuje w kierunku abstrakcji. Portrety pędzla Picassa (*Portrait Vollarda*) czy Gleizesa (*Jacques Nayral*) stanowią wykład nowej koncepcji sztuki, Delaunayowskie *Wieża Eiffla* rozbijają szablony ujęć, *Kąpiące się* Gleizesa prowadzą grę z zastaną konwencją artystyczną. W każdym z wymienionych przykładów gestom metaestetycznym towarzyszy jednak tendencja do dezintegrowania przestrzeni na abstrakcyjne pryzmaty, podobnie jak w dziełach formistów polskich, ograniczona przede wszystkim do opisu głębi plastycznego przedstawienia. Tymczasem *Okna* Delaunaya czy dzieła Picassa i Braque'a z okresu hermetycznego stanowią już realizacje abstrakcyjne, oddziałujące na odbiorcę formą, kolorem, bryłą, płaszczyzną i linią.

Także Courthion znajduje w sztuce kubistycznej metaestetyczne tropy cywilizacji oraz stylów, zawartych w konceptualizacji prezentacji⁴⁰ i stanowiących impuls do artykułowania własnego punktu widzenia. Stąd formistyczna, kubistyczna czy futurystyczna dialektyka przechodzenia od przedmiotu do abstrakcji, od ustosunkowania się wobec konwencji do jej odrzucenia na rzecz gestu nowatorskiego, od sztuki przedstawiającej do sztuki stanowiącej wykład estetyczny na temat czystych form. „Malarz myśli formami i kolorami”⁴¹ – twierdził Braque, ujawniając dramat awangardowego artysty, który odbierał świat na odmiennym poziomie percepcji niż reszta społeczeństwa, lecz zmuszony był uwzględnić jego zachowawczą postawę i dlatego podejmował metaestetyczną grę, by przygotować grunt pod radykalne zmiany. Możliwe też, że ta dialektyka przesuwania się od metaestetyki ku abstrakcji znaczyła proces dojrzewania samego artysty.

AESTHETIC ASPECTS OF FORMIST SPACE: WITKACY – CHWISTEK – CZYŻEWSKI

ABSTRACT

Iwona Mikołajczyk's article looks at the Polish formist movement from the point of view of its relations with meta-narration and abstraction. A formal analysis of the works by the three above-mentioned artists proves that within the dialectical development of this current the artists were either using the

⁴⁰ P. Courthion, *L'art indépendant. Panorama international de 11900 à nos jours*, Paris 1958, s. 84.

⁴¹ G. Braque, *Le Jour et la Nuit*, Paris 1952, s. 11.

object as the point of departure or else approximating it. As an artistic sign, the object was a pretext for them to play a meta-aesthetic game with the artistic convention. On the other hand, the synthesis and autonomy of the object leads formism toward abstraction. This sense of being suspended between metalanguage and abstraction (also present in futurism and cubism) was caused by fears of breaking with tradition too completely and thus crossing the boundaries of intelligibility. Or else it was a sign of the artistic development of the artist himself.

KEY WORDS

Polish formism, artistic space, aesthetics, metaaesthetic game, artistic convention, abstraction, cubism, futurism

BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.
2. Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Gdańsk 2005.
3. Bohn W., *Apollinaire et la quatrième dimension*, „Que Vlo-Ve?” 1995, nr 19.
4. Brion M., *L'art abstrait*, Paris 1956.
5. Brusatin M., *Histoire des couleurs*, trad. C. Lauriol, Paris 2006.
6. Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.
7. Chmielecki A., *Między mózgiem i świadomością*, [online], <http://www.ifsid.ug.gda.pl/filozofia/pracownicy/chmielecki-mozg-swiadomosc.pdf> [dostęp: 12.09.2010].
8. Chwistek L., *Moja walka o nową formę w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wstęp, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004.
9. Chwistek L., *Wielość rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne i logiczne*, wstęp K. Pasenkiewicz, t. 1, Warszawa 1960.
10. Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wstęp, wybór i oprac. T. Kostyrko, Kraków 2004.
11. Courthion P., *L'art indépendant. Panorama international de 1900 à nos jours*, Paris 1958.
12. Czapska-Michalik M., *Formiści*, Warszawa 2007.
13. Czyżewski T., *O malarstwie i poezji bez literatury*, „Sygnały” 1936, nr 18.
14. Czyżewski T., *Plastycy o sobie*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9–12.
15. Deręgowski J. B., *Oko i obraz. Studium psychologiczne*, tłum. K. Dudziak, Warszawa 1990.
16. Folga-Januszewska D., *Symbol i forma*, [w:] *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. D. Folga-Januszewska, Olszanica 2008.

17. Gerrig R. J., Zimbardo P. G., *Psychologia i życie*, red. M. Materska, tłum. R. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, Warszawa 2011.
18. Gołębiowska M., *Słowo/obraz w historii kultury*, [w:] *Słowo/obraz*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Rodak, Warszawa 2010.
19. Hołobut A., *Ikoniczność w designie*, [w:] *Ikoniczność znaku: słowo-przedmiot-obraz-gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
20. I. D. [eutscher], *U autora „Tumora Mózgowicza”*, „Nasz Przegląd” 1926, nr 102.
21. Jakimowicz I., *Witkacy. Malarz*, Warszawa 1985.
22. Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
23. Kostyrko T., *Formiści polscy a ideologia awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006.
24. Kotula A., Krakowski P., *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1973.
25. Marr D., *Vision*, San Francisco 1982.
26. Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór i wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
27. Michałowska T., *Świat poetycki: granice wyobraźni*, [w:] *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1989.
28. Okoń W., *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988.
29. Osęka A., *Siedem dróg sztuki współczesnej*, Warszawa 1985.
30. Pollakówna J., *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982.
31. Pollakówna J., *Tytus Czyżewski*, Warszawa 1971.
32. Pomian K., *Witkacy: Philosophy and Art*, „Polish Perspectives” 1970, No. 9.
33. *Sztuka w świecie znaków*, wybór, wstęp, układ, bibliografia B. Żyłko, Gdańsk 2002.
34. Winkler K., *Tytus Czyżewski jako malarz*, „Droga” 1931, nr 7–8.
35. Witkiewicz S. I., *Ujęcie formy*, [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, opr. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002.
36. Witkiewicz S. I., *Wystawa Rafała Malczewskiego w Zakopanem*, [w:] tegoż, *O czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003.
37. Witkiewicz S. I., *Z powodu krytyki IV Wystawy Formistów*, [w:] tegoż, *O czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003.